



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Obszary tabu w kinie biblijnym głównego nurtu

Author: Magdalena Kempna-Pieniążek

Citation style: Kempna-Pieniążek Magdalena. (2018). Obszary tabu w kinie biblijnym głównego nurtu. W: I. Copik, B. Kita (red.), "Kultury obrazu - tabu - edukacja" (S. 102-112). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

MAGDALENA KEMPNA-PIENIAŹEK

Wydział Filologiczny
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Obszary tabu w kinie biblijnym głównego nurtu

W jednej ze scen filmu *Ave, Cezar!* (*Hail, Caesar!*, 2016) braci Coen producent Eddie Mannix spotyka się z przedstawicielami dominujących religii, aby upewnić się, że najnowsza realizacja wytwórni Capitol Pictures nie jest w żaden sposób obraźliwa dla ich wyznawców. Akcja toczy się w latach pięćdziesiątych, w złotej erze Hollywood, kiedy powstały takie klasyki, jak *Dziesięcioro przykazań* (*The Ten Commandments*, 1956) Cecila B. DeMille'a czy *Ben Hur* (*Ben-Hur*, 1959) Williama Wylera; do tego ostatniego filmu zresztą jawnie nawiązuje realizowany przez Mannixa film *Ave, Cezar!* o wiele mówiącym podtytułem: *Opowieść o Chrystusie*¹. Dyskusja, jaka wywiązuje się z inicjatywy bohatera, przypomina quasi-teologiczny dowcip o księdzu, pastorze, rabinie i popie. Największym mal-kontentem okazuje się rabin, który przypomina, że judaizm zabrania tworzenia podobizn Boga. Jednak i on ustępuje: przecież, jak sam zauważa, Żydzi nie wierzą w boską naturę Jezusa, nie ma więc nic złego w pokazywaniu go na ekranie.

Autotematyczny wymiar filmu Coenów pozwala dostrzec rzadko uświadamianą sobie przez szeroką publiczność obecność obszarów tabu w kinie religijnym głównego nurtu. Chociaż każda religia bogata jest w system regulacji, które zwykliśmy określać tym polinezyjskim słowem, echa takich wątków, jak wspomniane w *Ave, Cezar!* zakaz dotyczący tworzenia wizerunków Boga, są rzadko słyszalne. A przecież jest to tabu dość szczególne: respektowane i zarazem nagminnie naruszane. Respektowane, ponieważ w realizacjach nawiązujących do starotestamentowej idei Boga Absolut objawia się zwykle nie wprost, lecz za pomocą symboli (jak choćby płonący krzew, obłok); łamane, ponieważ o ile jego wizualne reprezentacje są dość enigmatyczne, o tyle reprezentacje audialne wydają się aż nazbyt eksplicytne: w klasycznych, a także w niektórych współczesnych filmach biblijnych (takich jak *Narodzenie* / *The Nativity Story* Catherine

¹ Podtytuł ten jest analogiczny do oryginalnego podtytułu powieści *Ben Hur* Lewisa Wallace'a.

Hardwicke, 2006) Bóg zwykle przemawia z ciemności tubalnym basem, którego ton nie pozwala zapomnieć, że – cokolwiek by mówić o pozapłciowej naturze ducha – Absolut na pewno jest mężczyzną.

W niniejszym artykule, oprócz dzieł o niekwestionowanej przynależności do kina religijnego, interesować mnie będą filmy takie jak *Noe*. *Wybrany przez Boga* (*Noah*, 2014) Darrena Aronofsky'ego czy *Exodus. Bogowie i królowie* (*Exodus: Gods and Kings*, 2014) Ridleya Scotta, w których dochodzi do istotnego rozsunęcia: realizacje te, będąc utworami biblijnymi, w zasadzie nie są filmami religijnymi. Zjawisko to, choć do tej pory nie występowało w mainstreamie w szczególnie dużym natężeniu, nie jest nowe, wszak już przed laty niektórzy znawcy kina religijnego mówili, że na przykład *Samson i Dalila* (*Samson and Delilah*, 1949) DeMille'a czy *Dawid i Batszeba* (*David and Bathsheba*, 1951) Henry'ego Kinga, co prawda, są filmami bazującymi na Biblii, jednak ich wartość religijna jest wysoce dyskusyjna, na pewno zaś znacznie niższa niż wartość widowiskowa².

Pomijam w tym miejscu kwestie związane z historią kina biblijnego, w tym z ewolucją jego konwencji w kinie niemym, a także z jego definicją; zostały one szczegółowo omówione przez innych autorów, zwłaszcza Iwonę Kolasińską³ i ks. Marka Lisa⁴. Na potrzeby niniejszego eseju przyjmuję wąską definicję zjawiska⁵: filmy biblijne to w tym ujęciu realizacje będące – choćby i luźnymi – adaptacjami wybranych fragmentów Biblii, na przykład epizodów Księgi Rodzaju w *Noem*, Księgi Wyjścia w *Exodusie* czy ostatnich części Ewangelii w *Pasji* (*The Passion of the Christ*, 2004) Mela Gibsona i *Zmartwychwstałym* (*Risen*, 2016) Kevina Reynoldsa. Na marginesie swojego wywodu pozostawiam również kwestię definiowania samego tabu. Interesować mnie będzie ono tutaj w dwóch aspektach: będę wspominać zarówno o tematach tabu konsekwentnie przemilczanych bądź zakazanych, jak i po prostu o tabu religijnym, które Roger Caillois charakteryzuje jako „negatywny imperatyw kategoryczny”, którego „istotą jest obrona, nigdy zaś nakaz [...]”. Nie można go naruszyć z tego jedynie powodu, że jest prawem i że absolutnie określa, co jest dozwolone, a co nie. Jego celem jest utrzymanie integralności zorganizowanego świata, a zarazem dobrego zdrowia fizycznego i psychicznego istoty, która go przestrzega⁶.

Co ciekawe, w kwestii tak rozumianego religijnego tabu wypadałoby opisać mainstreamowe filmy biblijne jako „opowieści o wszystkim, tylko nie o tabu”.

² Zob.: M. LIS: *Biblia w filmie biblijnym. Sacrum i profanum*. „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 45, s. 43.

³ Zob.: I. KOLASIŃSKA: *Film biblijny*. W: *Wokół kina gatunków*. Red. K. LOSKA. Kraków 1998, s. 197–235.

⁴ Zob.: M. LIS: *Biblia w filmie...*, s. 41–55.

⁵ Więcej o definicjach kina biblijnego i kina religijnego: M. KEMPNA-PIENIAŻEK: *Formuły duchowości w kinie najnowszym*. Katowice 2013.

⁶ R. CAILLOIS: *Człowiek i sacrum*. Przeł. A. TATARKIEWICZ, E. BURSKA. Warszawa 2009, s. 24.

Nawet pobieżny kontakt z Księgą Wyjścia czy Księgą Kapłańską (o innych, mniej chętnie adaptowanych fragmentach Biblii nie wspominając) wystarczy, by zauważyć, jak wiele ustanawiają one zakazów o charakterze „negatywnego imperatywu kategorycznego”. Szczegółowe regulacje zawarte w Torze są pomijane w mainstreamie oczywiście z tego względu, że dzieła te realizowane są z myślą o szerokiej – i w znacznej mierze chrześcijańskiej, a nie żydowskiej – publiczności. Nawet powoływanie się w nich na wspólne dla obu religii dziesięcioro przykazań maskuje wpisane w nie restrykcyjne zakazy: w filmie DeMille’a Mojżesz niemal przewrotnie stwierdza, że „bez Prawa nie ma wolności”, a w *Exodusie* Scotta przykazania są przez samego Boga nazwane wskazówkami dla ludu, który wkrótce straci starzejącego się przywódcę. I w jednym, i w drugim przypadku negatywny imperatyw zostaje więc przedstawiony jako wartość dodatnia: nie jako zakaz, lecz jako wskazówka, nie jako ograniczenie wolności, lecz jako jej gwarancja, choć przecież tylko dwa z dziesięciu przykazań mają charakter nakazów.

Stosunkowo sporo miejsca tematowi przekroczenia religijnego tabu poświęcili twórcy klasycznego widowiska *Historia Rut* (*The Story of Ruth*, 1960). Jego bohaterka – poślubiona Żydowi Moabitka, która po śmierci męża przybywa wraz ze swą teściową Noemi do izraelskiego Betlejem – zostaje oskarżona przez lokalną społeczność o naruszenie Prawa. W filmie Henry’ego Kostera wprost mówi się o zakazach sporządzania podobizn Boga czy oddawania hołdu posągom bóstw, sama zaś Rut powołuje się na ósme przykazanie zakazujące składania fałszywych zeznań. Co więcej, istotnym motywem jest tu problem religijnie motywowanej gościnności. Kiedy Rut zbiera kłosy zbóż na polach zamożnych krewnych swojej teściowej, wzdragają się oni przed jej przepędzeniem, ponieważ jako przybysz, a w dodatku uboga wdowa, jest ona chroniona przez Prawo. Przegnanie Rut byłoby złamaniem tabu, dlatego społeczność próbuje znaleźć inny sposób na pozbycie się obcej, wykorzystując mechanizm kozła ofiarnego. Tytułowa bohaterka zostaje oskarżona o spowodowanie nieszczęść nękających Betlejem (suszy, chorób bydła). Kiedy wychodzi na jaw, że w Moabie Rut była kapłanką, natychmiast pojawiają się podejrzenia, iż nie wyrzekła się wiary w pogańskie bóstwa i potajemnie oddaje im cześć. Ostatecznie bohaterce udaje się wyjść cało z opresji, lecz wkrótce wpada w innego rodzaju tarapaty: oto jeden z krewnych jej teściowej, Tob, zamierza pojąć ją za żonę zgodnie z prawem lewiratu. Rut, która kocha innego krewnego Noemi, Booza, przyrzeka posłuszeństwo Tobowi, jednak w czasie ślubu wyjawia mu, że w noc święta plonów ona i Booz wyznali sobie miłość. Ściągając w ten sposób na siebie podejrzenia o złamanie kolejnego tabu i pozamałżeńskie kontakty, bohaterka uzyskuje upragnioną wolność: Tob nie chce poślubić „wszetcznicy” i oddaje ją Boozowi.

Już przytoczenie fabuły wskazuje na to, że *Historia Rut* jest filmem podejmującym wątek tego, co dozwolone i co zakazane. Co ciekawe, taka interpretacja losów pięknej Moabitki niewiele ma wspólnego z Księgą Rut, w której nie ma

mowy o tym, by tytułowa bohaterka przed poślubieniem Żyda była pogańską kapłanką, ani – co bardziej istotne – o tym, by w Judei spotykały ją jakiekolwiek represje z powodu jej pochodzenia. Biblijna Rut jest wzorem dobrej synowej, która nie opuszcza matki swojego męża w potrzebie, a jej losy mają ilustrować wartość prawa lewiratu oraz stanowić przypomnienie o powinnościach względem wdów. Film Kostera, choć przywołuje najważniejsze motywy tej księgi, opowiada jednak zasadniczo inną historię. Mocno akcentując wątek kulturowej i religijnej odrębności Rut, twórcy adaptacji konstruują metaforę asymilowania Obcego. W *Historii Rut* proces ten wymaga całkowitego podporządkowania się Prawu. Rut zostaje uznana przez Żydów za „swoją” dopiero wtedy, kiedy udowadnia, że nie tylko przekreśliła swoje dawne życie, lecz także przyjęła i zrozumiała tabu wynikające z wiary w Jahwe oraz że za wszelką cenę będzie go przestrzegać.

Taka reinterpretacja historii Moabitki wymogła na twórcach inne niż w Biblii potraktowanie sprawy lewiratu: w filmie Kostera jawi się ono przede wszystkim jako kolejny test tożsamości głównej bohaterki. O ile zatem biblijna Rut, za namową Noemi, sama zasugerowała Boozowi możliwość skorzystania z tego prawa, o tyle w ekranizacji zostaje jej ono narzucone przez Toba. Gotowość do poddania się religijnemu nakazowi wbrew osobistym pragnieniom, a nawet zdrowemu rozsądkowi, jest prezentowana w *Historii Rut* jako ostateczne potwierdzenie wierności Moabitki, która swoją postawą dowodzi, że prędzej zrezygnuje z osobistego szczęścia, niż przekroczy Prawo.

Religijne tabu w swoim najbardziej źródłowym rozumieniu zazwyczaj staje się niewidoczne w biblijnych realizacjach głównego nurtu, o ile nie da się go w jakiś sposób znarratywizować. Takim przypadkiem, wspólnym dla *Dziesięciorga przykazań* i *Exodusu*, jest motyw świętej góry, o której żona Mojżesza, Sefora, mówi, że ludziom nie wolno na nią wchodzić, ponieważ jest zamieszkiwana przez Boga. W obu filmach Mojżesz dokonuje transgresji (u DeMille’a świadomie, u Scotta raczej przypadkowo), wchodząc do rzeczywistości *sacrum*, którą Caillois określa jako „świat tego, co groźne lub zabronione”⁷. Dokonywane przez bohatera przekroczenie nie ma jednak charakteru złamania tabu: odwołując się do ustaleń autora *Człowieka i sacrum*, wypadałoby je raczej uznać za rytuał konsekracji, wprowadzenia Mojżesza w sferę świętości, do której – sam o tym nie wiedząc – został zaproszony. W podobny sposób zostaje ukazany motyw Arki Przymierza w *Dawidzie i Batszebie* Kinga. Kiedy prawda o romansie króla z piękną żoną Uriasza wychodzi na jaw, a rozgniewany tłum na czele z prorokiem Natanem domaga się ukamienowania cudzołożnicy, Dawid – uznając swoje winy – postanawia poddać się największej próbie i dotknąć Arki, o której wszyscy wiedzą, że jest nietykalna; nieco wcześniej, w scenie procesji żołnierzy próbujący uchronić ją przed upadkiem z wozu umiera, gdy tylko kładzie na niej

⁷ Zob.: ibidem, s. 25.

dłoi. Tak samo jednak jak w historii Mojżesza, w przypadku Dawida trudno mówić o przekroczeniu tabu (choć z pewnością można uznać, iż w nieświadomy sposób dokonał tego żołnierz w scenie procesji). Zbliżając się do Arki, król zamierza wydać się na Boży osąd, a sam czyn poprzedza długą modlitwą. Nie zmienia to faktu, że sytuacja ukazana w filmie Kinga ma swoje źródło nie w Piśmie Świętym, lecz w wyobraźni scenarzystów, którzy wykorzystują jedno z najsilniejszych żydowskich tabu do udratyzowania finału historii Dawida i Batszeby.

Nieco inaczej wygląda sytuacja bohaterów *Narodzenia*, filmu, który znacznie silniej niż większość adaptacji Nowego Testamentu akcentuje motyw społecznego ostracyzmu stającego się udziałem Maryi i Józefa. Cięża dyskredytuje dziewczynę z Nazaretu w oczach społeczności, co ciekawe jednak, odium spada także na Józefa, który nie tylko nie oskarża młodej żony, ale nawet jej nie porzuca. Szczególnie wymowna jest scena, w której bohaterowie opuszczają Nazaret, by wziąć udział w spisie ludności: odprowadzają ich niechętnie lub wręcz wrogle spojrzenia, wyrażające satysfakcję z powodu odejścia tej, która naruszyła Prawo, i tego, który odmówił jego wyegzekwowania, zagrażając tym samym stabilności społecznego bytu.

Fakt, że filmy biblijne głównego nurtu zwykle ukrywają wpisane w judaizm i chrześcijaństwo zakazy o charakterze tabu, nie oznacza, że w kinie tym nie występują tematy tabu. Oczywiście sprawą jest, że twórcy biblijnych superprodukcji skrupulatnie cenzurowali nie tylko własne dzieła, lecz także samą Biblię: o ile jeszcze wiarołomstwo prowadzące do zbrodni, takie jak to, którego dopuścili się Dawid i Batszeba, nie było szczególnie problematyczne, o tyle już kazirodczy związek Lota z jego córkami stanowił temat zakazany; orgie, owszem, dało się przedstawiać, byleby omijać, a przynajmniej łagodzić wątek homoseksualizmu szerzącego się wśród mieszkańców Sodomy. W superprodukcji Johna Hustona *Biblia (The Bible: In the Beginning...*, 1966) moralny upadek Sodomy i Gomory ukazany jest w sposób odsyłający do kultury kontestacji: wyzbyci wszelkich zahamowań uczestnicy lubieżnej orgii swoim wyglądem (makijaż, fryzury, stroje kobiet i zniewieściałych mężczyzn) i zachowaniem (uczestnictwo w pogańskich rytuałach, ekstatyczny taniec, eksponowanie nagich ciał) przypominają dzieci kwiaty doby kontrkultury, co wyraźnie zdradza konserwatywne przekonania twórców filmu, sygnalizując równocześnie, że dokonująca się w latach sześćdziesiątych rewolucja kulturowa może być uznana za zapowiedź apokalipsy podobnej do tej, jaka stała się udziałem legendarnych miast. Inny biblijny wątek – liczne rzezie niemowląt (nie tylko niewiniątek z Nowego Testamentu, ale też na przykład pierworodnych Hebrajczyków w *Dziesięciorgu przykazaniach*) – nie stanowił w klasycznym kinie tematu tabu, jednakże składanie przez Izraelitów własnych dzieci w ofierze Molochowi, o czym pisze wielu starotestamentowych proroków, najwyraźniej już tak. W tym kontekście znamienity wydaje się fakt, że w *Historii Rut* Kostera proceder ten zostaje utożsamiony z Moabitami, przed-

stawianymi jako opływający w dostatki barbarzyńcy, mordercy i truciele wodopojów. Przypisanie ohydnych zbrodni wrogom Izraelitów wskazuje równocześnie na istotne w kulturze judeochrześcijańskiej tabu, jak i *a priori* zakłada niemożność jego złamania przez reprezentantów tej kultury – dopuszczając się takich czynów, nieuchronnie osunęliby się oni w chaos pogaństwa.

Prypadkiem wymagającym osobnego rozpatrzenia wydaje się kwestia pokazywania na ekranie cielesności w kontekstach związanych zarówno z erotyką, jak i z chorobą, niepełnosprawnością i śmiercią. Drugi z wątków musiał pojawić się w kinie biblijnym ze względu na tematykę Pisma Świętego, zwłaszcza Nowego Testamentu. Trędowaci, chromi i niewidomi to postaci często powracające w opisach działalności Jezusa, a jego męka i śmierć stanowią jeden z głównych tematów Ewangelii. Klasyczne kino nie dostarcza, rzecz jasna, wystarczających argumentów, by mówić o tym, iż film biblijny przełamywał tabu związane z prezentowaniem na ekranie osób chorych i niepełnosprawnych. Zewnętrzne symptomy schorzeń takich jak trąd zwykle sugerowano poprzez dość oszczędną charakteryzację, ciało Łazarza ukazywano spowite w grube bandażę, a z długiej listy uzdrowień opisywanych w Biblii wybierano zwykle te najbardziej wzruszające i zarazem niezbyt drastyczne, na przykład uzdrowienie córki Jaira czy paralityka opuszczonego na noszach przez dach wprost pod stopy Jezusa. Mimo wszystko jednak wątek ciała starego czy schorowanego jest w tym kinie obecny. Bardziej skomplikowana wydaje się kwestia ciała atrakcyjnego erotycznie.

Aktorki wcielające się w biblijne piękności – Dalilę (Hedy Lamarr), Batszebę (Susan Hayward) czy Rut (Elana Eden) – często prezentowały się na ekranie w strojach eksponujących wdzięki, jednakże nieskromność ich przyodziewku była motywowana niejednoznacznym moralnym statusem postaci. Odsłaniająca kształtne łydki, kolana i bosc stopy Dalila jest przecież postacią negatywną – to Fenicjanka, poganica, która ostatecznie doprowadzi do zguby Samsona; z kolei podkreślające krągłość ramion i biustu suknie noszone przez Rut jako moabską kapłankę zostają zastąpione zgrzebną chustą i prostą sukienką, kiedy bohaterka trafia do Betlejem. Twórcy klasycznego kina częściej oddziaływali na wyobraźnię odbiorców, niż eksponowali atrakcyjną nagość: symptomatyczna wydaje się w tym kontekście scena słynnej kąpieli Batszeby, którą z tarasu swojego pałacu podgląda król Dawid. W filmie Kinga piękna żona Uriasza ukazuje jedynie nagie ramiona – tego, co skrywa osłaniający ją parawan, widz może się jedynie domyslać.

Co szczególne, taki sposób prezentacji zasadniczo nie uległ zmianie do czasów współczesnych, o czym świadczy miniserial *Biblia* (*The Bible*) z 2013 roku, w którym scena kąpieli Batszeby została zaaranżowana w bardzo stonowany sposób. Podglądaną przez króla Dawida bohaterkę skrywa nie tylko gęste listowie, lecz także obręb wielkiej drewnianej balii, przy czym najbardziej emanującym erotyzmem ujęciem tej sekwencji jest obraz gąbki wolno przesuwającej się

po nagim ramieniu Batszeby. W innym odcinku tej samej realizacji, poświęconym Samsonowi i Dalili, kwestia kontaktów erotycznych nabiera wręcz – być może w sposób niezamierzony przez twórców – ideologicznego wydźwięku, wszak prowadzący do zguby związek czarnoskórego (*sic!*) Samsona z białą Dalilą mógłby zostać odczytany jako wyraz lęku (i związanego z nim tabu silnie manifestowanego jeszcze w kinie klasycznym) przed mieszaniem ras.

Aby zrozumieć funkcjonowanie tematów tabu w kinie biblijnym, trzeba wziąć pod uwagę fakt, że obowiązująca w klasycznym Hollywoodzie autocenzura (tzw. kodeks Haysa) wpłynęła na charakter powstających w tym czasie monumentalnych, epickich filmów religijnych, które wyznaczyły istotne punkty odniesienia dla dalszego rozwoju konwencji. Tabu w tym kinie miało specyficzny charakter: nie dotyczyło bezpośrednio świętości (czyli tego, co jest uznawane w tekstach religijnych za nietykalne), lecz sposobów jej prezentacji. Można w odniesieniu do tego fenomenu mówić o tabu zarówno tematycznym, jak i estetycznym. W pierwszym przypadku przemilczane zostały wątki uznawane w klasycznym Hollywoodzie za „nieobydajne”; w drugim obecne w biblijnych przekazach elementy przemocy i erotyki ujmowano w kody z jednej strony łagodzące ich wymowę, z drugiej natomiast pozwalające widzowi czerpać z seansu satysfakcję bynajmniej nie tylko duchową. Reprezentatywnym przykładem tej strategii jest twórczość DeMille’a, uznawanego za jednego z prawodawców filmu biblijnego jako gatunku. Reżyser ten wypracował swoistą receptę na formułę kinematograficzną, „którą można podsumować trzema słowami: krew, seks i Biblia”⁸. Jej ideą – jak odnotowuje Kolasińska – „stało się [...] łączenie wzniosłego tematu, inspirowanego dziejami postaci z Nowego bądź Starego Testamentu, z ponadhistorycznym wymiarem erotycznych związków między bohaterami”⁹. Przykładem takiej „biblijno-erotycznej superprodukcji”¹⁰ jest *Dziesięcioro przykazań*. W tym klasycznym widowisku jeden z naczelných wątków stanowi przecież historia pożądania i zemsty: oto królowa Nefretiri, nie mogąc uzyskać od Mojżesza dowodu uczucia do niej, niesłabnącego mimo lat rozłąki, podsycia opór faraona Ramzesa przed wypuszczeniem Izraelitów z Egiptu. Niczym w filmie *noir* Nefretiri zostaje zaprezentowana jako kobieta fatalna, podająca w wątpliwość nie tylko autorytet, ale i męskość Ramzesa, którego wiedzie do zguby, przy czym jej złowrogi charakter ujawniają zmysłowe stroje, niepokojąco ciemne bądź też elektryzująco czerwone. W sposób charakterystyczny dla klasycznego kina, będącego strukturą silnie umocowaną w patriarchacie, w *Dziesięciorgu przykazaniach* niemal wszystkie plagi spadają na Egipt nie z winy faraona i jego przodków, lecz z powodu kobiety niepotrafiącej zapanować nad pożądaniem, gotowej zrobić wszystko – od zamordowania służącej po zniewolenie narodu

⁸ I. KOLASIŃSKA: *Film biblijny...*, s. 219.

⁹ Ibidem, s. 215.

¹⁰ Zob.: ibidem.

izraelskiego i wyniszczenie własnego kraju – aby zatrzymać i złamać niepoddającego się jej woli mężczyznę¹¹.

Spoglądając na najnowsze biblijne realizacje, łatwo dostrzec, że większość tematów tabu obecnych w kinie klasycznym funkcjonuje do dzisiaj: tabuizacji podlegają zwłaszcza kwestie nagości, nieheteronormatywnej seksualności, a także seksualności patriarchów, świętych i – rzecz jasna – Jezusa. W odróżnieniu od niektórych autorskich odczytań biblijnych historii, spekulujących na przykład na temat tego, czy Chrystus jako człowiek mógł odczuwać ludzkie pożądanie (dobrym przykładem jest tu *Ostatnie kuszenie Chrystusa / The Last Temptation of Christ* Martina Scorsese, 1988), mainstreamowe realizacje milczą na ten temat, konsekwentnie stawiając seksualność po stronie nieczystości. Biblijny Onan raczej nie doczeka się w tym kinie epizodu, bynajmniej nie w świetle niepisanej reguły, że kino biblijne powinno być bardziej pruderyjne niż sama Biblia. Najbardziej wstydlivym ze starotestamentowych wątków do tej pory przytoczonych w mainstreamie jest fragment z Księgi Rodzaju ukazujący upadek patriarchy Noego – nagiego i upojonego winem widzą go jego synowie. Motyw ten jednak, w Piśmie Świętym ustanawiający istotne tabu¹², w filmie Aronofsky'ego *Noe*. *Wybrany przez Boga* podkreśla tragizm sytuacji tytułowego bohatera: nagość nie jest tu najważniejszym z problemów, a raczej to, że Noe bezpowrotnie traci jednego z synów, Chama, który nie potrafi wybaczyć ojcu krzywd wyrządzonych w imię misji powierzonej przez Boga.

Wśród współczesnych realizacji film Aronofsky'ego, oparty zresztą na jego własnym komiksie¹³, charakteryzuje się najsilniejszą tendencją do przekraczania dotychczas wypracowanych konwencji. Tytułowy bohater, dobry mąż, przykładny ojciec i prawy człowiek, pod wpływem apokaliptycznych wizji postanawia wybudować arkę. Taki punkt wyjścia wydaje się niewinny, lecz Noe, w specyficzny sposób interpretujący swoje duchowe doświadczenie, staje się nieomal ekoterrorystą dążącym do zagłady ludzkości zagrażającej harmonii przyrody, bez litości nasłuchującym we wnętrzu arki przerażających krzyków ginących na zewnątrz ludzi, gotowym zabić własne wnuki, byle tylko doprowadzić do kresu człowieczeństwa. Ekstremistyczne motywy w najnowszych reinterpretacjach postaci biblijnych patriarchów pojawiają się także w *Exodusie*, gdzie Mojżesz, niechętnie przyjąwszy na swe barki misję uwolnienia Izraelitów, staje

¹¹ Tego typu zabiegi są zresztą charakterystyczne dla całego kina (około)religijnego lat pięćdziesiątych. Już przecież w adaptacji *Quo vadis* w reżyserii Mervyna LeRoya (*Quo Vadis*, 1951) pojawia się postać kobiety fatalnej: jest nią Poppea, której wątek został znacząco rozbudowany w stosunku do literackiego oryginału. W filmie LeRoya to właśnie ona, nie mogąc zdobyć dla siebie Marka Winicjusza, podżega Nerona do prześladowania chrześcijan, a następnie ginie z ręki cezara, uświadamiającego sobie ogrom nieszczęść spowodowanych jego uległością względem kobiety.

¹² Zob.: Rdz 9, 18–27.

¹³ Zob.: D. ARONOFSKY, A. HANDEL: *Noe*. T. 1–4. Przeł. M. DUDA-GRYC. Kraków 2011.

na czele paramilitarnej organizacji niewolników, z którymi dokonuje serii ataków terrorystycznych w strategicznych punktach Memfis. I nie wiadomo, jak dalej potoczyłaby się jego historia, gdyby zniecierpliwiony Bóg nie doszedł do wniosku, że bardziej efektywną niż partyzantka strategią w walce z faraonem będą egipskie plagi. Obraz Boga w obu wspomnianych dziełach jest ciekawym materiałem do interpretacji, ani u Aronofsky'ego, ani u Scotta nie funkcjonuje on bowiem w pełni swej biblijnej powagi: w *Noem* nie objawia się w zasadzie w ogóle, zsyłając jedynie protagoniście wizje, które ów interpretuje na własną rękę, z kolei w *Exodusie* jawi się Mojżeszowi w osobie chłopca, którego motywacje są niejasne, a momentami wręcz nieracjonalne i okrutne. W zarysowanym w filmie Scotta konflikcie między Bogiem a Mojżeszem ten pierwszy – mimo swej dziecięcej postury – reprezentuje starotestamentową ideę Boga zazdrosnego i mściwego, podczas gdy drugi wydaje się już chrześcijaninem *avant la lettre*, i to zreformowanym: jest religijnie tolerancyjny, racjonalistycznie usposobiony i domaga się miłosierdzia dla Egipcjan, kategorycznie odmawiając udziału w pladze spadającej na wszystkich pierworodnych.

Wymienione tu wątki świadczą nie tyle o przełamywaniu tabu w kinie religijnym, ile o przeobrażaniu konwencji biblijnych superprodukcji. Od realizacji skierowanych do szerokiej publiczności trudno byłoby, rzecz jasna, oczekiwać daleko idącego naruszenia tabu, nawet jeżeli przypadek *Pasji* Gibsona sprzed ponad dekady pokazuje, iż takie naruszenie w kinie głównego nurtu jest możliwe. Dyskusja, jaka rozgorzała po premierze filmu¹⁴, ujawniła m.in. niezauważaną do tej pory obecność w kinie biblijnym tabu estetycznego, związanego z przemocą. Ukazana jako spektakl hiperrealistycznego okrucieństwa męka Jezusa sprowokowała pytania o wpływ zastosowanej przez Gibsona strategii na odczytanie biblijnego przekazu. *Pasja*, którą bez większych wątpliwości można wpisać w nurt pornografii przemocy, tym samym nie tylko ujawniła konwencjonalność dotychczasowych filmowych wyobrażeń śmierci Chrystusa, lecz także wskazała na niepisany zakaz, zgodnie z którym sposób prezentowania okrucieństwa właściwy dla slasherów i horrorów *torture porn* nie powinien być stosowany w kinie biblijnym. Wbrew pozorom nie chodzi tu tylko o przekroczenie granicy stosowności, złamanie zasady *decorum*. Gdyby Gibson tylko ją złamał, przypuszczalnie nie wywiązałyby się aż tak zacięta dyskusja na temat tego, czy jego film można w ogóle uznać za zgodny z ideami kluczowymi dla chrześcijaństwa. Tak ważne pytania może za to sprowokować ten, kto jest winny przełamania tabu, o kim Caillois obrazowo pisał, iż „zamęt, jaki sprowadza [...], tworzy wokół niego jakby tłustą plamę”, ciągle się rozszerzającą¹⁵.

¹⁴ Większość z tych dyskusji omawia w swojej książce Mariola Dopartowa. M. DOPARTOWA: *Czy kino może nawrócić? Wokół „Pasji” Mela Gibsona*. Kraków 2004.

¹⁵ Zob.: R. CAILLOIS: *Człowiek i sacrum...*, s. 25.

Chociaż mainstreamowe biblijne realizacje, które powstały po *Pasji*, charakteryzują się większą estetyczną zachowawczością, nie sposób powiedzieć, że film ten nie wpłynął na ekranizacje Biblii: jego echa dają się na przykład zauważyć w werystycznych ujęciach rozkładających się zwłok w *Zmartwychwstałym* czy w sekwencji Drogi Krzyżowej z *Syna Bożego*¹⁶ (*Son of God*, 2014) Christophera Spencera, niemal kopiującej niektóre z rozwiązań zastosowanych przez Gibsona. O ile kino biblijne w dalszym ciągu tabuizuje nagość i cielesność w ich erotycznych kontekstach, o tyle w sposób zdecydowanie bardziej eksplicytny niż do tej pory prezentuje choroby, rany, starość i konanie. Jakże dalekie są od siebie sceny ukrzyżowania z *Opowieści wszech czasów* (*The Greatest Story Ever Told*, 1965) George'a Stevensa i *Pasji* Gibsona! W widowisku z lat sześćdziesiątych w czasie całej Drogi Krzyżowej oglądamy zaledwie symboliczne ślady krwi, zaś samo konanie Chrystusa pokazane zostało w dalekim planie. Gibson tymczasem ukazuje w *Pasji* spektakl okrutnej śmierci, w którym krew nieustannie zalewa nie tylko opuchniętą twarz Chrystusa, lecz także pękającą i posiniaczoną skórę jego ciała.

Filmy biblijne głównego nurtu, tak samo teraz, jak i w okresie kina klasycznego, często zawierają zapożyczenia modnych konwencji innych gatunków. Niegdyś DeMille inspirował się elementami kina *noir*, opowiadając o miłości Mojżesza i Nefretiri, dziś biblijne superprodukcje w większym stopniu przypominają blockbustery o herosach i superbohaterach: nie jest chyba przypadkiem, że Christian Bale, zanim stał się Mojżeszem, był już Batmanem (w trylogii Christophera Nolana) i Johnem Connorem w serii *Terminator* (*Terminator: Ocalenie / Terminator Salvation*, reż. McG, 2009), a Russell Crowe zaledwie rok przed zagranieniem Noego wcielił się w postać Jor-Ela, czyli biologicznego ojca Supermana (*Człowiek ze stali / Man of Steel*, reż. Zack Snyder, 2013). Stylizacje na epickie filmy fantasy są we współczesnym kinie biblijnym silnie wyczuwalne: *Noe* jest przecież filmem na poły postapokaliptycznym, gdzie skałopodobne postaci upadłych aniołów stają w obronie arki; z kolei ujęcia *Syna Bożego* oraz związanego z nim miniserialu *Biblia*, prezentujące wędrówki Jezusa i apostołów, w sposobie kadrowania zdradzają inspirację podróżą członków Drużyny Pierścienia z trylogii Petera Jacksona, nie wspominając już o wyrazistej stylizacji króla Dawida na króla Aragorna. Granice filmowego stylu przekracza się przecież znacznie łatwiej niż ograniczenia wypływające z jakiegokolwiek tabu. Ono samo zaś pozostaje we współczesnym kinie biblijnym ukryte tak jak w kinie klasycznym, ujawniając się tylko od czasu do czasu.

¹⁶ Film ten jest kinową wersją części miniserialu *Biblia*.

Bibliografia

- ARONOFSKY D., HANDEL A.: *Noe*. T. 1–4. Przeł. M. DUDA-GRYC. Kraków 2011.
 CAILLOIS R.: *Człowiek i sacrum*. Przeł. A. TATARKIEWICZ, E. BURSKA. Warszawa 2009.
 DOPARTOWA M.: *Czy kino może nawrócić? Wokół „Pasji” Mela Gibsona*. Kraków 2004.
 KEMPNA-PIENIĄŻEK M.: *Formuły duchowości w kinie najnowszym*. Katowice 2013.
 KOLASIŃSKA I.: *Film biblijny*. W: *Wokół kina gatunków*. Red. K. LOSKA. Kraków 1998.
 LIS M.: *Biblia w filmie biblijnym. Sacrum i profanum*. „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 45.

Taboo areas in mainstream biblical films

Abstract

The article focuses on the presence / the absence of taboo in mainstream biblical film. Except for Henry Koster's *The Story of Ruth*, the genre usually avoids presenting Jewish or Christian strict interdictions in an open way. In the same time the films are strongly marked with the presence of unmentionable themes concerning the erotic, customs and aesthetics. The author shows some changes in presenting taboo in biblical film during the years by analyzing classical movies (Cecil B. DeMille's *The Ten Commandments*, Henry King's *David and Bathsheba*) as well as the contemporary ones (Mel Gibson's *The Passion of Christ*, Darren Aronofsky's *Noah*, Ridley Scott's *Exodus: Gods and Kings*).

Keywords: biblical film, taboo in religion, classical cinema

Les champs tabous dans le film biblique du courant dominant

Résumé

L'article se concentre sur la présence / l'absence du tabou dans le film biblique du courant dominant. Hormis quelques exceptions (comme *L'Histoire de Ruth* de Henry Koster), les réalisations de ce genre évitent d'habitude une démonstration ouverte des interdictions restrictives inscrites dans le judaïsme et le christianisme. En même temps, ces films sont fortement marqués par la présence des sujets tabous liés à l'érotisme, aux mœurs, et aussi à l'esthétique. En soumettant à l'analyse les exemples choisis des films bibliques, dès l'époque du film classique (*Les Dix Commandements* de Cecil B. DeMille, *David et Bethsabée* de Henry King) jusqu'au cinéma contemporain (*La Passion du Christ* de Mel Gibson, *Noé* de Darren Aronofsky, *L'Exode : Dieux et Rois* de Ridley Scott), l'auteure démontre l'évolution des conventions génériques dans ces champs qui sont liés à la catégorie du tabou largement comprise.

Mots clés: film biblique, tabou religieux, cinéma classique